

***Discourse and music  
performance in  
A Cage of Sirius  
by Mario Lavista***

*In this work we offer elements for the performance of the work A Cage for Sirius. These elements come up from our particular research. The methodology used is based on the musical semiology by Jean-Jacques Nattiez and the rhythmic concepts by Leonard Meyer and Grosvenor Cooper. Our paper present the materials and processes that build the musical discourse whereby, Lavista, pay homage to John Cage.*

Mgter. Hernán Gabriel Vázquez

## **Discurso e interpretación en *A Cage for Sirius* de Mario Lavista**

La ejecución de una obra musical surge luego de horas de un ejercicio de actividades físicas y racionales por parte de los ejecutantes. En esta oportunidad se ofrece un acercamiento analítico de la obra *A Cage for Sirius* (*Una jaula para Sirius*) de Mario Lavista con el fin de brindar elementos para su interpretación. La metodología empleada tiene una fuerte raíz en la semiología musical, propuesta por Jean-Jacques Nattiez, más la aproximación al fenómeno rítmico de Leonard Meyer y Grosvenor Cooper. Además de presentar los materiales y procesos que conforman la obra, se analizan los elementos discursivos que el autor pone en juego para rendir homenaje al compositor fallecido John Cage.

## Introducción

En este trabajo nos proponemos ofrecer elementos para la ejecución de la obra *A Cage for Sirius (Una jaula para Sirius)* (2002) para piano preparado y percusión del compositor Mario Lavista. Para lograr nuestro objetivo nos basaremos en la particular aproximación de nuestro análisis. Este último está enmarcado en una serie de conceptos teóricos que utilizamos como soporte de nuestra metodología y a los cuales abordaremos en una primera sección.

En la sección central, dedicada al análisis, partiremos de los comentarios del autor sobre la estructura de la obra e iniciamos el rastreo de los distintos materiales que se manifiestan en el discurso musical. Al exponer los materiales rítmicos plantearemos la concepción del *campo rítmico* con la que el autor trabajó, ya que de esto depende tanto la determinación de los materiales como la futura ejecución de los mismos. Luego de la exposición de los materiales estudiaremos cómo estos y otros componentes del discurso musical son afectados por diversos procesos. Por último, arribaremos a las funciones formales caracterizadas por los procesos utilizados. Por medio de estas funciones podremos apreciar las particularidades del discurso musical de la obra.<sup>1</sup>

## Marco conceptual

Redactar el análisis de una composición musical termina convirtiéndose en una nueva obra verbal paralela en la cual se suele filtrar y manipular algunos elementos esenciales del hecho musical.<sup>2</sup> Siendo conscientes de esto, decidimos explicitar el posicionamiento teórico desde el cual construimos este escrito.

Para abordar el análisis de la obra *A Cage for Sirius* inicialmente utilizamos lo que Nattiez denominó la “poiética externa”.<sup>3</sup> Es decir, que a partir de apreciaciones del compositor sobre la creación de su obra iniciamos el estudio de las estructuras inmanentes a la misma. Sin ajustarnos estrictamente a la tripartición de Jean Molino, en esta oportunidad nos abocamos por separado al momento de la creación y a la conformación interna de la obra.

Para la determinación y estudio de los materiales nos hemos basado en los aportes de Ruwet (1972), relacionados con el análisis paradigmático; y las apreciaciones de Cooper y Meyer (2000), para definir los materiales a partir de la percepción de los mismos. Es evidente que los marcos teóricos de Ruwet y Nattiez (estructuralismo) y de Cooper y Meyer (combinación de fenomenología y teoría de la comunicación) distan de estar relacionados. Sin embargo creemos que, en este caso, hemos podido conjugarlos para poder ordenar el discurso y clarificar ciertos términos. Mediante las herramientas conceptuales de dichos autores hemos podido seleccionar y caracterizar los materiales, aplicamos dos visiones simultáneas sobre un mismo hecho musical.

En los párrafos siguientes ofrecemos la acepción que damos a algunos conceptos clave, a partir de una serie de autores que abordaron el problema del ritmo.

**Acento.** Fenómeno por el cual, durante la percepción de sonidos, se otorga jerarquía a un ataque determinado. Por ser diversos y determinados principalmente por el contexto, las maneras principales en que se suele destacar un ataque son: el énfasis dinámico y la mayor duración del mismo. El timbre y la altura del sonido son otros de los parámetros que intervienen contextualmente en la acentuación (Cf. Cooper & Meyer 2000: 18-19).

**Ritmo.** Podemos pensar al ritmo de una manera general como “la organización del elemento temporal en la música” (Kostka 1990: 120). Particularmente, podemos enunciar que un ritmo será la unidad constituida por el agrupamiento de uno o más ataques no acentuados alrededor de un ataque acentuado (Cooper & Meyer *op. cit.*).<sup>4</sup>

**Métrica.** El término métrica hace referencia a unidades formadas por grupos de pulsos, entendiendo ‘pulso’ como ataques de distribución regular en el tiempo. Estos grupos están determinados por algún tipo de acentuación distribuida entre los pulsos, percibida de manera regular o medianamente regular.<sup>5</sup>

**Modulación Métrica.** Este término está atribuido a Elliott Carter, también es denominado “modulación de tempo”. Podemos decir que es un método particular de cambiar exactamente el tempo de una obra musical al igualar alguna figura musical del primer tempo a una figura diferente (o porción diferente del pulso) en el segundo tempo (Cf. Kostka 1990: 135-136). Según la definición de métrica precedente, podemos entender a la modulación métrica como cambios progresivos de la unidad métrica.

La primera definición se centra en el control del autor para producir cambios de tempo, librándose de engorrosas indicaciones de metrónomo para los intérpretes. La segunda acepción, en cambio, muestra la posibilidad de producir efectos de dilatación o compresión de las unidades métricas sin pretender necesariamente un cambio de tempo.

**Polimetria** (superposición de metros). Definimos así a la utilización simultánea de unidades métricas de distinta duración o cantidad de pulsos.

## Lavista y Cage – Sirius y Duchamp

En esta sección presentamos el plan a partir del cual Lavista elaboró su obra. Como fuente primaria tomamos aquí la presentación que el propio autor enunció como preámbulo a una ejecución de la obra.<sup>6</sup> En dicha oportunidad el autor menciona dos datos relevantes: su intención de realizar un homenaje al compositor John Cage (a diez años de su muerte) y la rigurosidad con la que Lavista elaboró la estructura formal de la obra. Siendo la obra un homenaje a otro compositor, tomamos los primeros datos como una denotación y a los segundos como una connotación del homenajear a Cage.

**Homenaje denotado.** Enunciamos aquí los elementos más explícitos presentados en la obra. Nos referimos a elementos verbales, icónicos y aquellos presentes en la superficie musical: el título, donde se produce un juego de significados tanto en inglés como en castellano y una alusión directa a Cage (verbal);<sup>7</sup> la utilización del piano preparado y la selección de un conjunto de percusión con una mayoría de instrumentos orientales. Estos elementos tienen un doble aspecto: icónico y sonoro ya que pueden representar a Cage tanto en lo sonoro como en lo relativo a la concepción estético-ideológica.<sup>8</sup>

**Homenaje connotado.** Aquí hemos seleccionado los elementos insertos dentro del discurso musical. Explícitamente Lavista indicó:

“[la obra es] muy rigurosa en su forma, Cage utilizó muchísimo en su música lo que él llamó la estructura ‘micro-macrocósmica’. Él dividía el todo en partes y la proporción de esas grandes partes era la misma de cada parte en particular: todo lo que sucede en las pequeñas frase sucede a nivel macro-estructural. Esta obra está estructurada cada 11 compases, cada 11 compases siempre pasa algo. La obra tiene 133 [sic, son 132] compases más 11 compases de coda y esos 11 compases tienen la misma estructura en pequeño que la estructura general” (Cf. Nota 6).

Lavista fue muy claro al indicar la pretensión formal de su obra. El por qué de su intención es por un lado simple y, por otro, compleja de percibir, pues forma parte del gran signo que es la obra. Efectivamente, la obra está estructurada cada 11 compases. Dicha organización temporal es la misma que Cage utilizó en su obra para piano preparado *Music for Marcel Duchamp* (1947). Al igual que esta obra, Lavista agrupó los primeros 11 compases siguiendo el esquema 2, 1, 1, 3, 1, 2, 1 de subgrupos de compases.<sup>9</sup> Al comparar la “estructura rítmica” de *Music for Marcel Duchamp* y la de *A Cage for Sirius* encontramos una gran similitud pero no exactamente lo mismo. Cage utilizó 11 secciones de 11 compases más dos compases de extensión. En la obra de Lavista encontramos un corrimiento de ese modelo hacia una mayor rigurosidad: 132 compases, grupos de 11 compases que producen 12 secciones y cada una contiene 132 semicorcheas (pues cada uno de los 11 compases posee 12 semicorcheas). Esta distribución temporal se relaciona directamente con un aspecto que será tratado al presentar los materiales rítmicos: la organización a partir de una pulsación mínima. Otro elemento que podemos tomar como una connotación o denotación es la utilización de una organización melódica modal y pentátona en las secciones ‘melódicas’ de la obra.

### Materiales

En la obra hemos encontrado tres clases de materiales que están relacionados con los parámetros sobre los cuales fueron contruidos: ritmo, timbre y altura. Cada uno de los materiales está constituido por una preponderancia de estos parámetros. Sin llegar a constituir un nuevo grupo, hemos considerado al parámetro intensidad como partícipe de los atributos de los materiales rítmicos y tímbricos.

**Timbre.** Este parámetro es tal vez uno de los más interesantes y destacados si tomamos en cuenta el contexto de la música académica occidental. Seguramente en un contexto de música oriental tradicional los aspectos llamativos serán otros. En la obra, Lavista logró fusionar los distintos instrumentos: resulta complejo percibir si los sonidos provienen del conjunto de percusión o del piano preparado. Esta concepción tímbrica del orgánico, un único conjunto de percusión dividido entre dos ejecutantes, es una de las características más destacables de la obra.<sup>10</sup> De esta ‘fusión instrumental’ hemos seleccionado tres materiales tímbricos (MT) principales.

- **MT-1**, ataques cortos en sucesión rápida y fuerte (ejemplo 1). Están producidos por los crótales y bongoes, en el piano se encuentran en los sonidos más agudos.



Ejemplo 1.a (c. 1-perc.)



Ejemplo 1.b (c. 76 - pno.)

- **MT-2**, sonidos graves en el piano preparado (re-3 y sol-3) que asemejan la utilización de un gong grave (ejemplo 2).



Ejemplo 2 (cc. 14-15 - pno.)

- **MT-3**, sonidos de larga duración, suaves y con mucha información del espectro de armónicos. Opuesto en sus características al material MT-1, el tam-tam en la percusión y la mayoría de los acordes en el piano producen un timbre sumamente similar (ejemplo 3).



Ejemplo 3 (cc. 40-41) - pno.)

**Altura.** En el contexto particular de la obra, las alturas del piano están ciertamente distorsionadas y, por el desplazamiento de la preparación sobre las cuerdas, su afinación suele variar a lo largo de la obra. Por lo tanto, las alturas más estables son las de la percusión, más precisamente las del *almglocken*. Es así, que en lugar de referirnos a alturas específicas hablamos de materiales melódicos (MM) definidos por dos características principales: diseños melódicos típicos del sistema modal y el uso de escalas pentátonas o partes de dicha escala.<sup>11</sup>

- **MM-1**, escala pentátona.



Ejemplo 4 (c.25 pno. y perc.)

- **MM-2**, escala pentátona.



Ejemplo 5 (c. 46-47 - pno.)

- **MM-3**, organización modal.



Ejemplo 6 (c.89-90 - pno.)

• **MM-4**, organización modal.



Ejemplo 7 (c 92-93 - pno.)

Los materiales MM-3 y MM-4 son de naturaleza mixta. Además de poseer carácter melódico los valores constituyen un isorritmo.

**Ritmo.** La organización y distribución de los ataques se aleja de la concepción occidental basada en una pulsación regular media y una posterior división de dicha pulsación. Por el contrario, Lavista utiliza un *campo rítmico* definido por una pulsación regular mínima y sobre ésta distribuye los ataques. Esta concepción del *campo rítmico* se asemeja, por ejemplo, a la organización temporal de algunas músicas africanas.<sup>12</sup> Si bien la obra está escrita rigurosamente en un compás de 3/4 (3 negras por compás), los materiales rítmicos utilizados se alejan de una dependencia métrica occidental convencional. En la obra de Lavista la figuración mínima (en este caso la semicorchea) es menos veloz que en la música africana o música de concepción similar.

A partir de lo expresado anteriormente, y luego de haber realizado un análisis paradigmático completo de la obra, hemos podido detectar once materiales rítmicos (MR) que, en su mayoría, están distribuidos a lo largo de la obra y entre ambos ejecutantes. Es necesario indicar que el rasgo principal de estos materiales es la distribución entre los ataques y no necesariamente la figura con la que están representados en el siguiente gráfico.

**Cuadro de Materiales rítmicos**

	Nº comp.		Nº comp.
MR-1:	(1) Perc.	MR-7:	(32) Pno.
MR-2:	(1) Pno.	MR-8:	(37) Perc.
MR-3:	(2) Perc.	MR-9:	(56) Pno.
MR-4:	(12) Perc.	MR-10:	(89) Pno.
MR-5:	(16) Perc.	MR-11:	(96) Perc.
MR-6:	(23) Perc.		

Para la determinación de estos materiales nos hemos concentrado en las posibles formas de percepción de los mismos. Es decir, hemos elegido el agrupamiento de ataques que, siguiendo algunas normas de Cooper y Meyer, nos parecieron más lógicos. Se han tomado los grupos de ataques sin tener en cuenta la acentuación implícita por la indicación del compás.

Creemos evidente que, en general, la escritura está empleada para que la acción de los ejecutantes produzca un determinado efecto sonoro que resulte asequible a los oyentes. Es así, que hemos llegado a la conclusión de que, en su mayoría, los materiales rítmicos concluyen en valores de mayor duración a los que los anteceden. Aunque el último ataque esté escrito con una figura de valor corto, este tiene mayor duración por: el uso del pedal de resonancia en el piano y la no indicación de apagar los instrumentos de percusión.<sup>13</sup> A continuación ilustramos cómo algunos de los materiales rítmicos se despliegan a lo largo de la obra.

• **MR-1** (ejemplo 8), inicia la obra en la percusión y reaparece en los compases 34, 79 en los bongó y en el compás 113 hasta el final de la obra en los crócalos. En el piano, se presenta en los compases 14-15, 20-21, 52, 58 y 119 hasta el final.

Ejemplo 8.a (cc. 34 – perc.)



Ejemplo 8.b (pno., línea superior – c. 52)



• **MR-3** (ejemplo 9), es uno de los más presentes a lo largo de la obra y otorga un gran sentido de unidad a la misma. Si bien se presenta prácticamente sin cambios, se revelan interesantes las apariciones ‘ocultas’ tímbricamente en el piano durante los compases 6-7, 9, 10 y, con una ligera variación, en los compases 82-83.



Ejemplo 9 (cc. 6-7 – pno.)

**Procesos**

Definimos el concepto de *proceso* como una *acción* vinculante en el discurso musical.<sup>14</sup> Por lo tanto un proceso será un *conjunto de operaciones aplicadas a los materiales que intervienen en la configuración de instancias que inciden en la percepción de la obra*. Esta concepción del proceso en la música nos permite relacionar el devenir de las operaciones aplicadas a los materiales y el poder de conformación de los procesos sobre el discurso de una obra. Los procesos encontrados inciden principalmente sobre los materiales rítmicos.

**Modulaciones métricas y polimetría**

A lo largo de la obra se producen en forma constante cambios de pies métricos combinados con algún tipo de polimetría. De manera menos notoria hemos encontrado modulaciones métricas. En los ejemplos siguientes mostramos algunas de las secciones más representativas de estos procesos.

**Polimetría.** *Flower pots*: grupos regulares de 3 semicorcheas. Piano: grupos irregulares de entre 2 a 4 semicorcheas



Ejemplo 10 (cc. 46-47 -)

**Polimetría y cambio de pie métrico.** Cc. 14-15: polimetría de 7 y 6 semicorcheas sobre 3 semicorcheas. Cc.16-17: cambio a 8 y 10 semicorcheas



Ejemplo 11 (cc. 14 a 17)

**Modulación métrica.** Piano: cc. 52-55, modulación de 4 a 2 semicorcheas.



Ejemplo 12 (cc.52-55)

### Cánones rítmico/melódicos

Indicamos a continuación algunas secciones con imitaciones rítmicas las cuales, dentro del contexto de afinación que plantea la obra, pueden ser consideradas, a su vez, imitaciones melódicas.

Ejemplo 13 (cc.12-13, *Thai-gongs* y Piano)Ejemplo 14 (cc. 26-28, *Almglocken* y Piano)Ejemplo 15 (cc.105-107, *Flower pots* y Piano))

### Reiteraciones modificadas

Es un recurso que, utilizado desde tiempos remotos por la humanidad, la cultura musical occidental centroeuropea dejó de lado por varios siglos y volvió a utilizar conscientemente en el siglo XX. Se trata de reiteraciones con la alteración de algunas de sus partes (cantidad y distancia entre los ataques, cantidad y permutación del orden de las alturas).<sup>15</sup> Algunas de estas operaciones están presentes en la obra, principalmente la adición y permutación de elementos sobre un material previo (ejemplo 16). En algunos casos, el autor se vale de la utilización de isomelos e isorritmos y los modifica al alterar la sucesión y adición de alturas o bien las duraciones (ejemplo 17).

Ejemplo 16 (cc.68-7, *Thai-gongs*)

Ejemplo 17 (piano, a: cc. 89-92 y b: cc. 94-96)

La reiteración modificada tal vez sea uno de los procesos más aprovechados por el autor, recurso que ha garantizado unidad a la obra. Por otra parte, al tener en cuenta la percepción de la misma, este proceso crea una permanente expectación sobre el oyente y colabora en la creación de un clima más contemplativo en el momento de la ejecución en vivo.

Funciones formales y discurso musical

En este apartado pretendemos caracterizar el discurso musical a partir de la relación entre la función formal de las distintas secciones y el funcionamiento de ciertos materiales. Para tal fin utilizamos una representación gráfica de toda la obra. En la primera fila están identificadas las doce secciones de once compases cada una (según la concepción del autor), la segunda y cuarta contiene la numeración de los compases, en la tercera se indican las funciones formales (exposición, elaboración, reexposición y conclusión) y, en la quinta fila, se han colocado los materiales que inician cada sección. Indicamos solo los materiales rítmicos que, en general, se relacionan con los materiales tímbricos.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
1	12	23	34	45	56	67	78	89	100	111	122
Exp.	Exp.- Elab.	Elab.	Elab.	Elab.	Elab.		Exp.- Elab.		Reexp.	Coda	
1	12	23	34	45	67		89		111 -112		118
MR-1 MR-2	MR-4	MR-2 MR-6	MR-6	MR-6		MR-2 MR-6	MR-10		MR-6 MR-1 MR-2	MR-1	

Podemos ver cómo, en su mayoría, las funciones formales coinciden con las secciones de once compases. Solo se presenta una leve imbricación (entre los compases 111-112) y un corrimiento en el comienzo de la *Coda*.

En las secciones I y II se presentan los principales materiales que serán elaborados, por medio de los procesos mencionados anteriormente, en las secciones III a VIII. Hemos dividido la gran sección elaborativa (compases 23 a 110) según los procesos aplicados y los materiales utilizados. Esta sección se encuentra claramente enmarcada por el material MR-6 (MT-3): el toque de tam-tam.

Un nuevo material se presentará en la sección IX y así se constituye una sección que expone y elabora dicho material. En el compás 112 comienza una reexposición casi textual de los compases 1 a 5. La *Coda* es una de las secciones más estables en lo que respecta al material utilizado, sin embargo, su disposición temporal es irregular: el autor propone una disminución paulatina de la métrica impuesta por el ataque de los materiales. Hacia el final de la sección, esta disminución es compensada por una mayor amplitud entre los intervalos de entrada de los ataques (compases 130 a 132) que se enfatiza por el *molto rallentando* en el final.

Conclusión

La utilización de una métrica irregular a partir de una pulsación mínima regular y la gran fusión tímbrica de distintas fuentes sonoras son otras de las características más relevantes de *A Cage for Sirius*. Estos son los elementos fundamentales que los posibles ejecutantes deberían tener en cuenta y, para acceder a los mismos, será necesario un estudio profundo del balance entre los diversos timbres instrumentales y un riguroso estudio de las posibilidades de acentuación de los materiales rítmicos.

Los designados procesos de reiteración modificada otorgan al discurso de la obra un carácter no evolutivo. Se apartan del principio de “acción-efecto” característico del discurso musical clásico-romántico, el cual ha perdurado en gran parte de la música actual (de divulgación popular y académica).<sup>16</sup> Estas propuestas de reiteración, que prácticamente nunca llegan a cumplirse, generan en el oyente una sensación de falsa realidad: el resultado de la percepción ronda permanentemente lo falaz, la percepción es permanentemente puesta en duda.

*A Cage for Sirius* es una obra que, de no ser por el énfasis puesto por el autor en la riqueza de timbres y texturas, podría llegar a ser tildada como un “simple minimalismo” debido al poco, similar y reiterado material básico con el cual trabaja. Sin embargo, pensamos que es una obra inteligentemente construida con la simpleza de una prolongada reflexión.

HERNÁN GABRIEL VÁZQUEZ

Magíster en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX por la Universidad Nacional de Cuyo, Licenciado en Música, especialidad Piano y Profesor en Piano por la Universidad Nacional de Rosario. Se desempeña como docente de grado en la Universidad Nacional de Rosario, en el Postítulo para instrumentistas del Conservatorio “Julían Aguirre” de Lomas de Zamora y forma parte del seminario de posgrado “Formatos Mediáticos I y II” en la Especialización en producción de textos Críticos y de Difusión Mediática del Área de Crítica de Arte del Instituto Universitario Nacional de Arte. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología.

BIBLIOGRAFÍA

Cooper, G. - Meyer, L. B. (2000) *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: Idea Books. Edición original: *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

Etkin, M. (1983) “Apariencia y Realidad en la música del siglo XX” en CAMPS, Pompeyo et al. *Nuevas propuestas sonoras*. Buenos Aires: Ricordi.

Giddens, A. (2001) *Las nuevas reglas del método sociológico: crítica positiva de las sociologías comprensivas*. 2ª ed. 1ª reimp. Buenos Aires: Amorrortu, trad. esp. de Salomón Mercecer. Edición original: *New Rules of Sociological Method: a Positive Critique of Interpretative Sociologies*, London: Hutchinson, 1976.

Kostka, S. (1990) *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.

Kröpfl, F. y Aguilar, M. (1989) *Propuesta para una Metodología de Análisis Rítmico*. Buenos Aires: Departamento de Música, Sonido e Imagen del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires.

List, G. (2006) "Conceptos y Métodos de Análisis" en *Música y poesía en un pueblo colombiano*. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia. Consulta online (12-03-2006):

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/folclor/musica/am5a.html>

Nattiez, J. (1990) *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press. Edición original: *Musicologie générale et sémiologie*, Paris: Christian Bourgois editor, 1987.

----- (1998) "La comparación de los análisis desde el punto de vista semiológico" en *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A. A. M. Mendoza, agosto de 1994*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Ruwet, N. (1972) *Langage, musique, poésie*. Paris: Éditions du Seuil (Collection Poétique).

## NOTAS

1 Este artículo es una reelaboración de un trabajo de la monografía presentada como evaluación del Seminario *Música de Cámara III* dictado por el compositor Mario Lavista en el marco de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. Universidad Nacional de Cuyo. Agradecemos a la Lic. Vera Wolkowicz y al Lic. José Ignacio Weber por la colaboración y asistencia técnica brindada.

2 Esta apreciación tiene sus fundamentos, entre otros, en la propuesta de Jean-Jacques Nattiez (1998:17-54) pero debemos la redacción de este párrafo a comentarios recibidos de la compositor Graciela Paraskevaidis (correspondencia personal con el autor del presente artículo).

3 Cf. Nattiez: 1990.

4 Según Kröpfli (1989), la duración de los sonidos no tiene tanta relevancia para la determinación del ritmo como los intervalos de tiempo entre la entrada de los ataques. Las duraciones suelen funcionar en la mayoría de los casos como articulación.

5 Sobre esta definición, el ritmo y la acentuación Cf. Kostka, op. cit. y Cooper & Meyer, op. cit.

6 El documento es una grabación en vivo realizada el 27 de marzo de 2004 en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

7 La obra que nos ocupa surge a partir de un encargo del dúo de piano y percusión denominado *Ensemble Sirius*, de allí el juego de palabras, entre los idiomas inglés y castellano, al que recurre Lavista para nombrar su obra (Cage = jaula).

8 Es indudable que el piano preparado y la figura de John Cage se han convertido en un signo (como significante y significado respectivamente) durante el siglo XX. Asimismo el gusto y alusiones hacia lo oriental (y específicamente la cultura China) han estado presentes a lo largo de las obras y vida de John Cage. Algunos de estos temas están planteados en el documental sobre este compositor realizado en la serie de documentales *Four American Composers* realizada por Peter Greenway en la década del 70.

9 Este tipo de agrupamiento de compases fue denominado por Cage como "estructura rítmica". Dicha indicación se encuentra en diversas obras de Cage.

10 Lavista emplea aquí el efecto contradictorio típico de las obras para piano preparado donde la imagen habitual del pianista no coincide con el sonido esperado. Una de las principales rupturas que Cage logró ante la tradición clásico-romántica con la que el piano llegó al siglo XX.

11 Con 'sistema modal' no estamos centrándonos en el sistema que prevaleció en la mayoría de la música europeo-occidental entre el medioevo y el renacimiento. Contemplamos las distintas organizaciones de alturas de tipo modal presentes en otras culturas como por ejemplo las utilizadas en medio oriente, india, algunas culturas americanas y extremo oriente.

12 Sobre algunos aspectos de la música africana y su relación con Latinoamérica Cf. List (2006).

13 Esta particularidad, que cada material rítmico concluya en duraciones de mayor extensión, la relacionamos con el carácter modal que detectamos anteriormente en los materiales melódicos. El cuadro de materiales rítmicos fue confeccionado luego de un extenso diagrama paradigmático, imposible de incluir en este artículo.

14 Nos servimos aquí del concepto de acción que aporta Giddens (2001:95-98) pero circunscribiendo el mismo al ámbito de la ejecución y composición musical. Ya que las acciones del compositor devienen en acciones de los ejecutantes.

15 Podríamos decir que algunos de los compositores, si no los principales, que retomaron estos procedimientos fueron Olivier Messiaen y John Cage. Cada uno con su aproximación particular pero ambos inspirados en operaciones presentes en músicas arcaicas y no europeas.

16 Sobre este tema se puede consultar la interesante propuesta planteada por Mariano Etkin (1983).